

нам. Потому переключение из одного мира в другой происходило естественным образом, без видимых усилий.

Символика в «Слове о полку Игореве» — не система тропов, а явление, обусловленное стилем художественного монументализма, с его устремленностью к масштабности, целостностью изображения при предельной сжатости, экономности выражения.

Разнотипное проявление этой знаковой системы организует исторический материал в последовательное повествование, одухотворяет историческим сознанием, оживляет звуками и красками своей эпохи.

Символика здесь — не разовое и случайное явление, а идеологически организующее начало, структурное, сквозного действия.

Глубоко осмысленная и умело подобранная, она обладает огромной силой энергетического действия и оказывается эффективным средством решения автором своей эстетической задачи.

Символический смысл «Слова...» всеобъемлющ: символичны его герои, символичен и сам поход, символичны внутренняя и внешняя форма произведения, в сущности, все выразительные средства оказываются скрытой символикой.

Традиционная и нетрадиционная символика — результат уникальной поэтической одаренности создателя «Слова о полку Игореве».

Примечания

1. Колосов В.В. // Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Л. 1995. Т. 4. С. 287
2. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л. 1967. 162 с.

© С.А. Демченков
Омск

РОЛЬ «МЕРТВЫХ» ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ (Постановка проблемы)

Жанровая система древнерусской литературы изучена еще недостаточно хорошо. Некоторые вопросы, как, например, вопрос о путях возникновения новых жанров, и по сей день остаются дискуссионными. Как указывал Д.С. Лихачев, «новые жанры образуются по большей части на стыке фольклора и литературы». ¹ Со временем, пройдя период «обкатки», они сами становятся традиционными и входят на равных правах с другими в содружество литературных жанров. Однако эта схема описывает далеко не все случаи жанровых инноваций. Так, скажем, поиск жанровых истоков «Поучения» Владимира Мономаха на пересечении книжной и фольклорной традиций оказывается малопродуктивным. Не решает проблемы и ссылка на популярный в Европе жанр поучения отца к сыну. Учитывая консервативность средневековой русской словесности, ее сопротивляемость инородным влияниям, естественнее будет

64

предположить здесь обыкновенное типологическое сходство, нежели прямое заимствование.

Прежде чем устанавливать столь отдаленные родственные связи, необходимо выяснить, не было ли в ближайшем литературном окружении данного памятника текстов, которые могли бы, во-первых, послужить для него жанровыми прототипами и, во-вторых, имели бы достаточно высокий «коэффициент эталонности», чтобы в условиях строгого литературного этикета расцениваться как достойный образец для подражания. И такие параллели к «дидактической автобиографии» Мономаха есть. Однако при подборе потенциальных «предместников» для произведений новаторских, не укладывающихся без существенных натяжек ни в одну из ячеек древнерусской жанровой системы, последняя берется, как правило, не в полном ее объеме. Известно, что наряду с обширной корпорацией так называемых «живых» жанров в литературе Древней Руси имелась сравнительно узкая замкнутая подсистема жанров «мертвых», которые «существовали только с перепешшими на Русь произведениями и не продолжали здесь самостоятельного существования».² К их числу относят обыкновенно и большую часть жанровых моделей, реализованных в Библии (за исключением таких самоочевидно «выживших», как притча, моление, видение, плач и др.). Известно также, что бесповоротно отмерший, утративший, на первый взгляд, жизненную силу жанр при благоприятных условиях может внезапно «воскреснуть», что уже случалось не единожды (вспомним «реанимацию» жанровых форм античности в эпоху Возрождения или сходный процесс, протекавший в русском искусстве 18 столетия).

Однако доводилось ли восточнославянской книжности за семь веков своего «детства» бывать свидетельницей подобного рода «воскресений из мертвых»; если да, то какие факторы этому способствовали, и какова вообще была роль «мертвых» жанров в литературном процессе русского средневековья, — эти вопросы никогда, по-видимому, не вызывали у исследователей серьезного интереса. А между тем эта роль отнюдь не сводилась к роли пассивного обескровленного придатка. «Мертвые» жанры нередко выполняли функцию катализатора, способствуя ускорению «обменных процессов» в литературе, постепенному просачиванию в нее новых веяний. Рассмотрим, как это происходило, на примере «Поучения» Владимира Мономаха.

Создавая главный литературный труд всей своей жизни, великий князь Киевский не мог не сознавать, что подавляющее большинство читателей едва ли вспомнит в связи с ним о «Поучении» англосаксонского короля Альфреда и даже о «Поучении» византийского императора Василия и что, напротив, первой произвольно приходящей всякому на ум ассоциацией будет ассоциация с двумя широкоизвестными библейскими

книгами, приписываемыми царю Соломону, – книгой Притч и Екклесиастом. Между ними и «Поучением» нет полного тождества, однако сходство очень разительно. Название «Притчи» только затемняет жанровую природу первой книги Соломоновой. В действительности она также представляет собой отцовское наставление, что подчеркивается неоднократными призывами к адресату: «Слыши, сыне, наказание отца твоего» (1:8); «Сыне, моих законов не забывай» (3:1); «Послушайте, дети, наказания отца» (4:1) и т.д. Причем, хотя это наставление и обращено к сыну «вообще», в нем заметна явственная тенденция избежать отвлеченного сухого морализаторства, построив всю книгу как итог личного опыта, плод неизбежных раздумий над своей жизнью на исходе дней. Немногочисленные автобиографические отступления («Сынъ бо быхъ и азъ отцу послушливый, и любимый пред лицом матери, иже глаголаши и учиша мя» (4:3-4); «Оконцемъ бо из дому своего на пути приничуши, егоже аще узрѣть отъ безумныхъ чадъ юношу скудоумна» (7:6-7 и далее)) призваны убедить читателя, что это не очередная равнодушно, механически скомпонованная вариация на темы всем известных истин, а свое, выстраданное, глубоко прочувствованное и продуманное и потому гораздо более ценное, чем любая, самая искусная проповедь.

Однако подлинным образцом итоговой книги, в которой сделана попытка не только осмыслить свою жизнь как уже совершившуюся, но и с предельной откровенностью представить результаты этой саморефлексии на суд читателя, является книга Екклесиаста.

Впрочем, важно даже не то, что некоторые новаторские черты «Поучения» были предвосхищены библейскими авторами. Отличия приписываемого Соломону от написанного Мономахом достаточно велики. Рафинированной неконкретности, всеохватности и всеприложимости первого противостоит осязаемая конкретность второго. И все же сходство с указанными памятниками послужило для «Поучения» своего рода входным билетом в кастово организованную, неприветливую к чужакам литературу Древней Руси. Специфика средневекового читательского сознания была такова, что произведение не мыслилось вне определенной традиции; «искусство средневековья ориентировалось на «знакомое», а не на «незнакомое»». ³ Именно поэтому, только начиная «погружаться» в текст, читатель уже задумывался над тем, к какой категории его следует отнести, и чем более последний оказывался нетрадиционен, тем сильнее был стимул вписать его в рамки какой-либо традиции и тем более необходимо было для автора сослаться себе в оправдание на уже имеющийся (причем достаточно авторитетный) прецедент.

Традиции итоговых книг-саморефлексий и поучений отца к сыну в древнерусской литературе времен Владимира Мономаха не существовало. Не было, естественно, и четких канонов, регламентирующих их структурные и содержательные особенности. Но, нацеленный на поиск традиции, взгляд читателя-современника тотчас улавливал знакомые черты,

и традиция возникала, поскольку налицо было одно из неперенных ее условий: повторяемость одних и тех же структурных черт как минимум в двух хронологически дистанцированных друг от друга текстах. Произведение из «чужого», «бездомного» становилось «своим», встраивалось в одну из клеточек литературной иерархии.⁴

Возьмем другой, не менее очевидный пример. В эпоху татаро-монгольского нашествия неожиданно зарождается и приобретает затем большую популярность особый подтип агиографического жанра, представляющий собой контаминацию жития с воинской повестью. Не будем останавливаться на самих причинах его возникновения. Отметим лишь, что быстрая и, по-видимому, «бескровная» победа этой инновации в борьбе за существование в немалой степени объясняется знакомством читателя с библейскими хрониками, повествующими о жизни Моисея, Иисуса Навина, судей израильских и других персонажей, соединяющих в себе три «лика»: народного вождя, жреца (служителя Господня) и воина. Безусловно, ни одна из ветхозаветных хроникальных книг в жанровом отношении не может быть сблизена ни с воинской повестью, ни с житием. Это именно хроники, причем хроники племенные. Однако близость их главного героя к герою княжеских житий уже была для древнерусского читателя знаком определенной традиции. Такого героя средневековая русская агиография не знала. Собственно говоря, этот синтетический образ святого-воителя и был в житии княжеского типа единственным серьезным нарушением агиографического канона (все остальные мелкие отличия являлись лишь его неизбежными последствиями). Но, неуместный в рамках житийной традиции, он превосходно вписывался в рамки традиции ветхозаветной. Таким образом, произведение, хотя и написанное на стыке двух традиций, осознавалось все же как традиционное, «знакомое», а следовательно, и вполне «дозволенное», уместное.

И наконец, в 17 веке, работая над самым, пожалуй, нетривиальным произведением древнерусской литературы, протопоп Аввакум также обращается к «мертвому» жанру пророчества, включая многие его легко узнаваемые приметы в свое «Житие»⁵, хотя об абсолютной жанровой идентичности его «автобиографии» книгам ветхозаветных пророков говорить не приходится.

Итак, подводя итоги, отметим, что «мертвые» жанры, вопреки распространенному мнению, не были окончательно исключены из литературного процесса. В свете сказанного выявляется, по крайней мере, одна их функция, заключающаяся в установлении традиции, функция первого прецедента, облегчающего встраивание в консервативную жанровую систему древнерусской литературы нетрадиционных элементов.

Примечания

1. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X – XVII веков. СПб., 1998. С. 54.

2. Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и процесс жанрообразования 11–13 веков // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 27 Л., 1972. С. 70.

3. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М. 1979. С. 71.

4. В этом случае, как и в последующих, мы имеем дело с «фальшивой» пропиской на чужой жилплощади: вместо жанровой идентичности налицо лишь жанровая аналогия.

5. Подробнее см. об этом в ст. Демченков С.А. К вопросу об истоках автобиографизма в «Житии» протопопа Аввакума // Вопросы фольклора и литературы Омск, 1999.

© О.В. Дозморов
Екатеринбург

«ЧТО НАШ ЯЗЫК ЗЕМНОЙ...» О ВАРЬИРОВАНИИ ТЕМЫ «НЕВЫРАЗИМОГО» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 19-20 ВЕКОВ

Тема «невыразимого», введенная в русскую поэзию В. Жуковским («Невыразимое», 1819), неоднократно варьировалась в творчестве многих русских поэтов. Противопоставление языка чувств языку мыслей и слов – общее место романтической эстетики, одна из основных тем ее рефлексии. «Предпочтение» романтиками «высших» языков – языков искусства, в особенности музыки, и природы – по сути результат выбора между языком «реальным» и языком «идеальным», подразумевающим полное тождество между объектом («невыразимым») и его коммуникативным означением. «Реальный», «земной» язык этому требованию не удовлетворяет.

Отказ от речи (и от поэзии) мыслится и декларируется Жуковским не как просто отказ от всякой коммуникации, а как «перевод» поэтической речи на новый, адекватный предмету поэзии – трансцендентному – язык молчания: «И лишь молчание понятно говорит». В данном контексте важно, что это последняя строка в стихотворении Подзаголовок «Отрывок» указывает на произвольность, спонтанность поэтической речи, чему способствуют синтаксис и композиция стихотворения. «Отрывок» как бы вырван из окружающего речь молчания, поэзия мыслится лишь как случайное, существующее на его фоне сообщение.

Здесь нам кажутся важными два момента. Первый – это общий скепсис декларации Жуковского, сомнение поэта в возможности собственного ремесла, по сути, утверждение невозможности поэзии. Второй – не снимающая очевидное противоречие (так как о невозможности поэзии мы читаем в поэтическом тексте) обреченность поэта на язык, на речь вообще. Поэзия, по мысли Жуковского, должна преодолевать собствен-